

# monitor

53

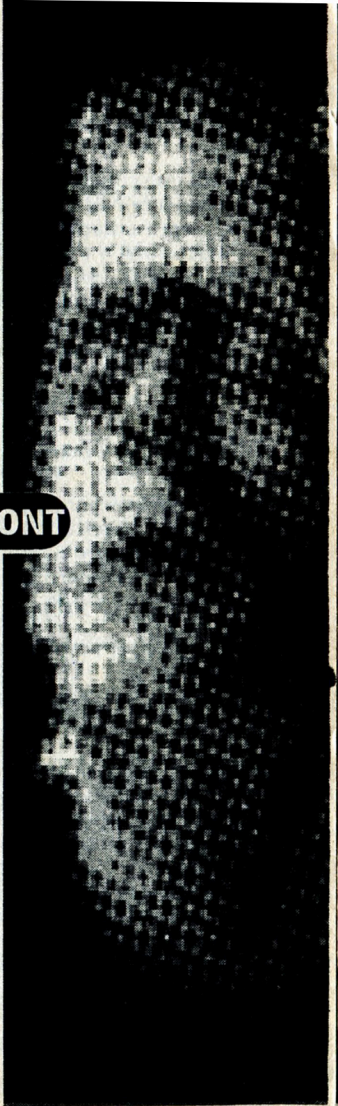
ano VI  
Fevereiro 99  
III série

Zenflesh

Boletim Mensal Independente de Promoção  
de Novas Ideias, Concepções e Formas Audio

## FRANCIS DHOMONT

David Krakauer  
David Shea  
Gisburg  
John Zorn  
Maya Homburger & Barry Guy  
Philipp Wachsmann & Paul Lytton  
Michael Moore Trio  
Peter Hammill  
Rafael Toral  
The Remote Viewers  
Fabio Martini - Circadiana  
Terre Thaemlitz



Para que conste, apesar de ter sido altamente badalado por ocasião da sua apresentação em Coimbra, «Upbeat» é o título do mais recente trabalho do quarteto composto por Fred Frith, Mark Stewart, Nick Didkovsky e René Lussier. O disco foi editado pela *label* canadiana

### Ambiances Magnétiques.

«Lubambo» é mais um disco da editora

### Avant

vocacionado para a promoção da música brasileira. Depois de «Vira Lobos», de Cyro Baptista, é a vez de o guitarrista Romero Lubambo marcar presença no Japão.

Henry Kaiser acaba de alertar os mais incautos sobre o disco «Play Backs» de Derek Bailey, recentemente editado pela

### Bingo.

Como produtor de três temas e autor de um, Kaiser avisa que toda a edição surgiu defeituosa, dado que que estas três peças (num total de cerca de 17 minutos – 25% do disco) foram masterizadas em *out-of-phase* e o resto do disco (os *overdubs* de Bailey) terem sido em *in-phase*. Esta situação cria algumas incompatibilidades – a que a editora não está sensibilizada e nem quer saber – como alturas em que

este confronto cancela qualquer resultado ou provoca um ruído de fundo horrível. Kaiser sugere, aos que adquiriram entretanto este disco, o contacto com a editora exigindo a sua substituição imediata (Bingo Records, 295 Greenwich Street NYC NY 10007 EUA).

«Sonoroso» é o título de uma das mais recentes edições da

### BvHaast.

Este disco é assinado pelo quarteto Chôro Combinado, formação que inclui Rogério Bicudo na guitarra, Eric Calmes em contraabaixo, Pedro Libert no violino e, imaginem, Michael Moore em clarinete e saxofone.

«Fettleber», dos A Dusseldorf (novo projecto de Thomas Dinger, ex-Neu! e La Dusseldorf, com N. Christiansen); «Have Left The Planet», dos Deviants; «P.R.O.M.I.S.E.», da Damo Suzuki Band, são as três mais recentes edições da japonesa

### Captain Trip.

Destaque para a última, pois trata-se de uma edição limitada de luxo, com sete CD em formato *digipack* com a participação de mais um Can, de nome Liebezelt.

Quatro novas edições estão previstas no catálogo da

### Cuneiform:

«Bebop Starburst», do Paul Dunmall Octet (com Keith Tippett, Simon Pickard, Annie Whitehead, Chris Bridges, Gethin Liddington, Paul Rogers e Tony Levine), produzido por Evan Parker; «City Of Mirrors», do projecto Motor Totemist Guild; «1970-73», do *ensemble* Mother Mallard's Portable Masterpiece (apesar das datas, este é o primeiro disco deste agrupamento caracterizado por utilizar somente sintetizadores); e «Death's Crown» dos Happy The Man.

Enquanto se espera por uma eventual aparição de Jim O'Rourke por terras lusitanas, a sua discografia vai crescendo. «Eureka» é o novo título, a surgir em inícios de Março na *label*

### Drag City.

Mike Khoury é o homem que está por trás da etiqueta

### Entropy Stereo,

mas quem a fortalece são os quatro discos que já possui no seu catálogo. Senão vejamos: «Country Music Of Southeastern Australia», de Eugene Chadbourne; «Dynamics Of The Impromptu», do trio Derek Bailey, John Stevens e Trevor Watts; «Lightning Darkness», dos Northwoods Improvisers; e um disco homónimo do Remote Viewing Ensemble.

Para comemorar o vigésimo aniversário do projecto Merzbow, a **Extreme**

acabou de editar «Merzbow Sampler», uma amostra daquilo que um dos pioneiros do noise japonês ainda tem para dar. Este disco inclui dez fragmentos retirados do já editado «Merzbox».

Conhecido por ser o saxofonista de serviço de grupos como Tuatara e Critters Buggin, Skerik participa, juntamente com Bobby Previte, Wayne Horvitz e Dave Palmer, em «Ponga», disco a surgir, no início do mês de Abril, na *label*

### Loosegroove.

Como curiosidade, e dado que sobre as relevantes carreiras de Previte e Horvitz pouco há a acrescentar, é de salientar a participação do teclista Dave Palmer, elemento dos Mc 900 Ft. Jesus, pouco conotado com este movimento. A editora realça este facto num disco mais voltado para este lado.

Boas novas da

### Matchless Recordings:

«Continuum», do Eddie Prevost Quartett (com Larry Stabins, Vervan Weston e Marcio Mattos), reedição do vinil de 1985; «Concert, V», de Eddie Prevost e Vervan Weston; «Log-Rhythm», dos Dial (Keith Rowe e

Jeffrey Morgan em saxofone), e «The Issue At Hand», do projecto Such (Yoshikazu Iwamoto, John Tilbury e Eddie Prevost).

«The Promise» reúne em disco Thurston Moore, Evan Parker e Walter Prati.

Ainda sem data definida para o seu lançamento, apesar de tudo indicar ser em Março, este é um motivo de orgulho para a editora italiana

### Materiali Sonori.

Steve Reich remisturado por Coldcut, Howie B, Andrea Parker, Tranquility Bass, Mantronik, DJ Takemura e DJ Spooky pode parecer algo estranho. O disco intitula-se «Remixes» e surgirá na *label major* a que Reich está ligado:

### Nonesuch.

Conhecido como guitarrista do trio norte-americano Forever Einstein, ter sido membro fundador dos Biota e ter ainda participado em numerosos discos com músicos como Chris Cutler, Nick Didkovsky, Thomas Dimuzio e Henry Kaiser, C. W. Vrtacek surgiu recentemente com um novo trabalho, intitulado «Fifteen Mnemonic Devices».

A edição é da responsabilidade da independente parisiense

### Odd Size.

«Olson III» é a mais recente edição da **Organ Of Corti.**

Trata-se de um disco interpretado pelo grupo Swedish High School (sim, é mesmo um agrupamento de jovens estudantes do liceu), com Terry Riley no saxofone soprano.

Todos os anos, a

### Seamus

(Society For Electro-Acoustic Music In The United States) premeia um compositor em reconhecimento da sua carreira e da sua contribuição para o desenvolvimento da electroacústica. Alguns dos galardoados até ao momento foram: Vladimir Ussachevsky, Mario Davidovsky, Robert Moog, Milton Babbitt, Otto Luening, Charles Dodge e Morton Subotnick. Para 1999 foi escolhida Pauline Oliveros. Mais informações em <http://comp.music.lsu.edu/seamus/activities/seamusaward>.

A

### Screwgun

anunciou a reedição de «Blue Boyé», duplo CD de Julius Hemphill datado de 1977. Hemphill, que para além de ter sido membro do World Saxophone Quartet comandou o seu próprio sexteto, morreu em 1995.

A carreira dos Negativland está em

risco de terminar. O motivo, de acordo com Mark Hosler, prende-se com as mais recentes normas da RIAA (Recording Industry Association of America) sobre as penalizações a que editores e fabricantes estão sujeitos ao disponibilizarem discos que contenham samples suspeitos de não estarem legalizados. Apesar de projectos como Beastie Boys, Nine Inch Nails, Public Enemy e até Beck recorrerem a esta forma de fazer música, a lei que agora surgiu penalizará os mais pequenos e menos acompanhados. A

### Seeland,

editora independente que habitualmente carimba os discos dos Negativland, face a esta nova legislação não consegue encontrar um fabricante que se sujeite a estes riscos, pelo que os «Terra da Negação» não encontram alternativa a esta nega. Um documento completo sobre a actual situação encontra-se em [www.negativland.com/riaa/index.html](http://www.negativland.com/riaa/index.html).

«Dance Of A Thousand Heads» é o novo CD de Jose Halac (com o seu *ensemble* Scream) surgido na editora

### Tellus.

O *press release*, para além de salientar a origem argentina do músico, traça algumas considerações sobre as semelhanças com alguma

música dos lendários Can.

«Freedom Is Wings» é um álbum (duplo) de homenagem a Tom Cora, realizado por um colectivo de músicos de renome (Richard Teitelbaum, Catherine Jauniaux, Fred Frith, John Zorn, Zeena Parkins, Iva Bittova, Elliott Sharp, Chris Cutler, só para citar alguns...), a surgir na **Tzadik**.

O Festival Victoriaville irá ter lugar de 20 a 24 de Maio próximo com – como já se torna habitual – um elenco de fazer crescer água na boca: Peter Brötzmann Tentet, Iva Bittová, Kampec Dolores, Jim O'Rourke, Günter Müller, John Zorn, Mujician, Merzbow, Erik M., Lê Quan Ninh, Ivo Perelman, Elliott Sharp, Jean-Marc Montera, Michel Doneda, Peggy Lee Ensemble, John Oswald, Annie Gosfield, Christian Marclay, Thurston Moore, Lee Ranaldo e Fátima Miranda. Recorde-se que alguns destes acontecimentos (normalmente aqueles mais marcantes e menos prisioneiros de processos contratuais com editoras) são posteriormente contemplados com edição em disco pela *label*

### Victo.

«The Education Of Lars Jerry», de Mats Gustafsson, é a nova edição da **Xeric**.

Conta com a participação de Jim O'Rourke, responsável pelas gravações na Renaissance Society Art Gallery de Chicago (espaço conhecido pelas suas excelentes características acústicas) e as simpáticas palavras de Thurston Moore: «Mats é um dos mais modernos instrumentistas que é capaz de transpor para o novo milénio géneros musicais como o jazz, o noise e o experimental, transformando os conceitos de composição, improvisação livre e super-pós-modernismo naquilo que ele realmente quer: rock'n'roll!»

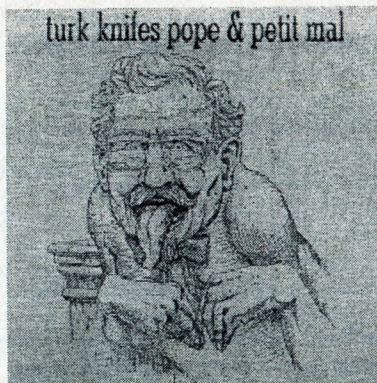


## Zenflesh:

«music from the edge  
of the bed»

por Jorge Mantas

Quando a arte transborda das suas margens, a genialidade ganha contornos de evidência. Por breves instantes, conseguimos observar o lado de lá, o outro mundo. De momento, fiquemo-nos com a ideia de que a independência mais ou menos obscurantista continua a ocupar uma fatia bastante significativa do espaço criativo musical. Pense-se nos casos flagrantes de editoras como Cold Meat Industry, Dark Vinyl, Staalplaat, Trente Oiseaux, Cold Spring, entre tantas outras, e acrescente-se mais um nome relativamente desconhecido: Zenflesh. Nascida em plena Califórnia, afinal não tão ensolarada como julgávamos, esta pequena editora propôs-se explorar desde 1991 os sempre difíceis territórios sonoros do ambientalismo e do isolacionismo experimental, a partir de uma estética *low-fi* concentrada em



instrumentos eléctricos (com destaque para a guitarra) em detrimento da habitual electrónica. Embora evitando algumas vezes os níveis demasiadamente elevados de ruído, o som Zenflesh é caracterizado essencialmente por estruturas incidentais orgânicas, herméticas, nebulosas e densas, uma espécie de aura mística em que a falsa catarse recorda frequentemente que esta não é uma audição passiva. Antes pelo contrário, exige do ouvinte atenção e uma clara desmaterialização terrena para que possa ser projectada a liberdade de consciência individualizada. Terra estranha esse mundo evacuado na



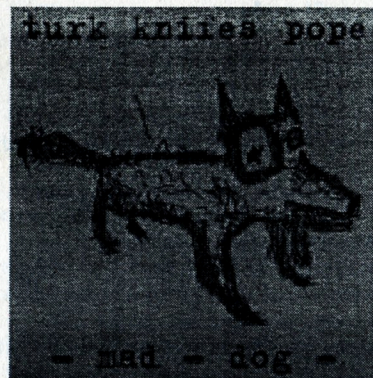
amplitude cósmica de uma transmigração de almas. Como um crânio respirante que olha pelos buracos do osso facial: ao abandonarmos o corpo rígido, detém-se o olhar mas não pára a vibração contínua da pele. Turk Knives Pope e Petit Mal são os principais projectos militantes na editora, que, de resto, asseguraram a sua primeira edição (Zenflesh One, 1995) através de um registo repartido a meias. Esta intensa proposta, como todas as outras altamente recomendável, divide-se em duas partes não muito distintas: «Sleep Therapy Suite» (TKP) e «The Process Of Emptying An Open Window» (PM). Uma

compilação («Homegrown – Organic – Purifying», Zenflesh Two) e mais um disco dos Turk Knifes Pope («Mad Dog», Zenflesh Three) seguiram de forma bastante interessante a mesma linha editorial de alienação sonora, ao mesmo tempo que apresentaram atraentes soluções de *design* (embalagens de cartão com bizarras ilustrações). Em 1998 apareceram duas novas edições, «Performance Crippling Data Restriction» para os Turk Knifes Pope (Zenflesh Four – uma longa composição de 70 min. de ambientes serenos mas escuros) e outra compilação de título genérico «Amduscias – Reward System Activation Disorder» (Zenflesh Five – incluindo projectos como Job, Instagon, Aerobics King, Origami Replika, La Hannya, Kiosk, Noise/Girl, Shiva Speedway, Ipecac Loop), que apresenta sérios sintomas de uma vontade de diversificação musical – percorremos as suas 21 faixas e encontramos uma curiosa mistura de estilos, alguns invulgarmente acessíveis para o que seria de esperar numa editora como a Zenflesh.

Para saber mais acerca das misteriosas actividades sonoras da Zenflesh, falámos com Destin LeBlanc – um dos responsáveis pela editora e parte integrante dos Turk Knifes Pope – sobre miúdas, Disneylândia, longas filas de trânsito, DIY e muito *underground*...

**Perdoe-me a falta de originalidade, mas como surgiu a ideia de criar a Zenflesh? Parece existir um importante elemento filosófico por trás do vosso nome e conceito.**

Zenflesh – A Zenflesh nasceu em 1991 como casa editora do projecto experimental Turk Knifes Pope. Iniciei os TKP depois de um longo período em que os meus amigos e eu ameaçámos por diversas vezes fundar uma banda, mas acabava por não acontecer nada. Um dia decidi simplesmente começar a fazer gravações. Duas (esgotadíssimas) cassetes editadas, abordando a temática da apropriação e da repetição, foram o resultado conseguido antes de três anos de procura “sabática”, estudos, colaborações e gravações. Depois de restabelecer a editora em 1995, a folha de serviços estava suficientemente alargada para incluir o colaborador de longa data Jim Kaiser, do projecto Petit Mal, assim como os nossos projectos



colaterais. Nessa altura, também decidi editar compilações periódicas com outros músicos independentes, autoproduzidos e sem contrato discográfico, que trabalhassem nas franjas do território experimental. Esta ressurreição da Zenflesh deu-se devido à resposta positiva que as *demo-tapes* tiveram por parte da indústria. Aliada a isso, também tivemos a percepção de uma queda na produção em qualidade e quantidade da música que nós realmente gostávamos.

A maior parte dos nomes e títulos pelos quais sou responsável – «Zenflesh», «Turk Knifes Pope», os títulos dos álbuns e temas dos TKP – são retirados do meu caderno de apontamentos. Tomo nota de palavras e frases devido ao seu som e efectuo

muita escrita automática. Depois das gravações, a escolha dos títulos é feita com base na ligação som – palavra. Escrevi «Zenflesh» depois de ver em casa de um amigo meu um livro de título «Zen Flesh, Zen Bones».

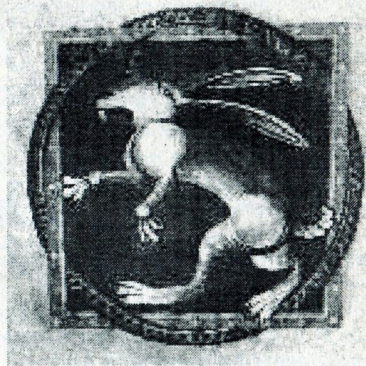
**Los Angeles é bastante conhecida como o paraíso ensolarado onde existe a maior percentagem mundial de belas(os) jovens escultorais e bandas de glam-hard-rock por metro quadrado... A atitude Zenflesh contrasta radicalmente com estas imagens. O esvaziar da cultura visualmente dependente de valores perfeccionistas mas que por trás deixam um rasto de vácuo, pretende de alguma forma mostrar o lado negro da Califórnia?**

Z – Algumas palavras sobre os EUA e a Califórnia: é normalmente aceite que ambas as Costas (LA e Nova Iorque) estabelecem os padrões de moda enquanto o Midwest se encontra no fim do túnel. Na realidade: no Midwest, o custo de vida é mais baixo, as pessoas não ficam emperradas nas longas filas de trânsito – existe uma maior disponibilidade horária e monetária para ouvir nova música, começar um grupo ou comprar equipamento,... como reacção ao enfadamento próprio dos meios mais interiores, as cenas começam a

mantêm-se vivas. Na Califórnia há a Disneylândia, Hollywood, praias e por aí fora: não existe grande possibilidade de aborrecimento. As pessoas gastam muito tempo com a moda. nos grandes ambientes urbanos como LA, o conformismo é fortemente encorajado: os miúdos procuram uma tribo para aceitação. No Midwest, a pequena estrutura comunitária oferece automaticamente uma certa unidade, não havendo praticamente necessidade de conformismo. Zenflesh Records é tipicamente um produto Midwest – St. Louis e Kansas City, onde cresci.

**Existe alguma cena experimental em Los Angeles?**

Z – São Francisco tem uma interessante comunidade experimental – dos mais abstractos Scott Jenerik, Noisegate e Job, até aos mais rock Caroliner Rainbow e A Minor Forest. No entanto, não sei se são particularmente unidos; infelizmente, sofrem de falta de locais para tocar. Sacramento tem uma pequena mas entusiástica cena, onde figuram eminências como Crawl Unit, para além de possuir dois locais de música experimental ao vivo. Estou a viver em LA há apenas alguns meses (a maior parte dos quais gastos a preparar os dois últimos CD). Definitivamente, existem óptimos



artistas nesta área. Lembro-me de repente de Fin e Nels Cline, mas há muitos outros. Estou ainda na fase de localização de sítios para actuações ao vivo.

**É difícil sobreviverem fora do negócio da música corporativista? Encontram diferenças nas atitudes europeia e americana face à música?**

Z – Acima de tudo, trabalho pela Zenflesh pelo puro prazer que isso me dá. Embora admita que é agradável quando alguém compra um CD, uma faixa ganha exposição radiofónica ou os discos são criticados. Dá muito trabalho gerir uma editora de só uma pessoa. Depois de proceder a uma análise introspectiva, devo admitir que as minhas competências a nível de

*marketing* não cresceram tão depressa como as outras faculdades necessárias. Torna-se muito difícil chamar a atenção de distribuidores, magazines, rádios,... (espero não ser o único a dizê-lo!). Apenas desenvolvo um esforço consistente para levar mais além os nomes Zenflesh e TKP, de forma a que as pessoas comecem a desviar algumas das suas atenções.

Quanto à atitude? Refere-se à recepção e aceitação da música, presumo? A Zenflesh teve certamente uma resposta inicial bastante entusiástica na Europa, especialmente na Hungria. A América só agora está a apanhar esse ritmo – a resposta ao novo tem sido dada primariamente pela América do Norte. O Canadá parece ter uma cena experimental diversificada, especialmente na rádio.

**Qual é exactamente o vosso conceito de música enquanto forma prioritária de arte? Como vêem a cena experimental hoje, a nível geral?**

Z – *Music is the healing force of the universe* [Albert Ayler]. A música em geral, não só a música das margens, é incrivelmente importante para mim. Estou sempre a escutar qualquer coisa... música ou outros sons. Comparada com a situação de há dois ou três anos, a cena experimental está bastante mais forte. O mito da

catalogação musical caiu definitivamente, embora não na mentalidade dos críticos. É difícil colocar muitos discos numa categoria certa, ambiental, noise, pós-industrial, electrónica, etc... Tenho encontrado muitas rádios de comunidades universitárias com programas de índole «quase» experimental mas, na maior parte das vezes, os DJ acabam por passar música mais acessível e mais dentro das últimas modas. Por outro lado, parecem existir magazines e *webzines* focalizados na música experimental, ao mesmo tempo que vão aparecendo críticos realmente capacitados para escrever uma crítica musical de qualidade. De qualquer forma, tudo isto já constitui um grande avanço em relação ao ano passado, altura em que foi muito difícil encontrar rádio e imprensa, tanto para a Zenflesh como para satisfazer os meus hábitos musicais pessoais. O mais importante a reter é que a boa música está a vir regularmente de todas as direcções.

**Como tem sido a reacção do público aos discos Zenflesh?**

Z – A reacção do público ao primeiro lote de edições foi bastante positiva, embora não muito alargada. Em comparação, a resposta aos novos discos (Zenflesh 4 e 5) tem sido algo

opressiva, com apenas algumas opiniões divergentes. Passou pouco tempo desde que as novas edições foram lançadas, pelo que ainda não se pode concluir completamente sobre a reacção das pessoas.

Surpreendentemente, temos recebido muita exposição radiofónica, o que, levando em consideração a relativa dificuldade de transmissão do novo TKP (um disco de faixa única, com mais de 60 minutos), é de assinalar. As performances ao vivo têm sido acolhidas com entusiasmo. Enfim, em termos genéricos, a Zenflesh está a funcionar mais ou menos como eu esperava, se não mesmo melhor.

**As embalagens dos vossos discos denotam um extremo cuidado em termos de *design*. Aparentemente, o elemento visual também desempenha um importante papel no conceito Zenflesh. E depois, há aquele coelhinho bizarro...**

Z – Considerando o estado de total desconhecimento a que estávamos votados quando aparecemos, a maneira óbvia de chamarmos a atenção seria através de embalagens interessantes e atractivas. Esforçámo-nos bastante para conseguir que as primeiras três edições tivessem um *design* realmente bem conseguido e invulgar. Claro que os custos eram



proibitivos com o formato envelope: não pude concretizar tudo o que tinha pensado sob o risco de não poder comportar os elevados custos. A investigação em opções de embalagem continua – esperem por mais surpresas em cada novo disco... Espero que cada nova embalagem ultrapasse a anterior. Em termos de *design*, enveredámos por uma decisão consciente de evitar as correntes actuais – fotografias desfocadas, material etéreo estilo 4AD/23 Envelope. Os coelhos continuarão a aparecer nas capas dos discos mas não serão, de modo nenhum, o único tema – outras temáticas envolverão os conceitos amuscias e insomnias.

**A recente compilação «Amduscias» (Zenflesh 5) cobre um vasto leque de estilos musicais, desde a estrutura pop e electrónica/drum'n'bass até ao mais radical noise/industrial/experimental. Poderemos entender aqui uma vontade de mudar a direcção musical Zenflesh, em busca de uma galeria mais diversificada de sons?**

Z – Nunca prometemos apenas editar paisagens pós-industriais ou coisa do género. No entanto, as compilações têm uma história diferente das outras edições dado que estão envolvidos mais artistas. Zenflesh irá seguir por aí adiante... Em breve editaremos um disco de drum'n'bass dos TKP, com

bastantes influências dos Autechre e, para além disso, o Jim está actualmente envolvido num outro grupo de tendências ambientais e *dub/techno* denominado Stormy Monday. Projectos colaterais pré-Petit Mal incluíram Glorious e Velvet Smith, uma bênção desbotada ao bom estilo dos Crime and the City Solution, ao passo que os tempos pré-TKP envolveram os Leather Dog, um projecto dentro da região krautrock/pós-punk. Ainda existem aspectos que quero explorar na veia paisagística de Zenflesh 1, 2 e 3 mas não estaremos limitados a esse domínio. O futuro virá de ambas as direcções: radicalismo bizarro e acessibilidade.

#### Planos para o futuro?

Z – Uma série de CDR limitados: a) Glorious + Velvet Smith, b) Petit Mal, c) Le Mort de la Mer, d) Leather Dog, e) Turk Knifes Pope. No início de 1999 será a vez da publicação de «daydream house» dos TKP, acompanhado por um disco de remisturas a cargo de Job, Petit Mal, Kiosk, Ipecac Loop, The Bran, Bob. Continuaremos com diversos discos dos TKP a partir do final de 1999. A música de Jim Kaiser continua a desenvolver-se – ele raramente está satisfeito com os seus discos depois de estes estarem gravados e editados. Para além de preparar espectáculos ao

vivo, também estou a ultimar, com a ajuda de outras editoras, uma base de dados num *site* da *www* para uso de músicos e editoras experimentais. A versão alpha já está pronta...

Zenflesh Records: pobox 252065, LA, CA 90025, EUA  
<http://www.zenflesh.com>  
 panic@zenflesh.com

Será possível ???  
 Tim Berne's Bloodcount em  
 Abril em Portugal ???



## Francis Dhomont sobre <Frankenstein Symphony>:

«Este disco é apenas um divertimento»

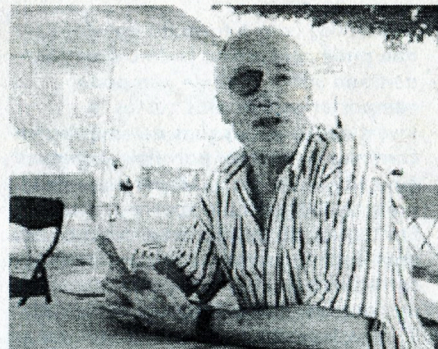
por Rui Eduardo Paes

Que se desiluda quem exultou com a ideia de que «Frankenstein Symphony» (Asphodel, 1998) representava o tão ansiado encontro da electroacústica com a música de colagem de DJ's e *remixers*, abrindo uma nova via para a manipulação concretista. O compositor Francis Dhomont, mestre de quase toda a «escola de Montréal», diz que este disco supostamente paradigmático não é mais do que «um sorriso entre duas obras mais sérias». Um balde de água fria, portanto...

O que é que um compositor «concreto» faz numa etiqueta dedicada à cena DJ como a Asphodel? Foi ela que o convidou ou o lançamento de «Frankenstein Symphony» foi-lhe

proposto por si?

Francis Dhomont - Ah, é uma longa história! Em 1996, depois de ter leccionado durante 16 anos, decidi deixar a Universidade de Montréal. Desde há algum tempo que, em cada ano lectivo, apresentava concertos na organização dos quais envolvia os meus alunos, pois isso contribuía para a sua formação. Para o meu concerto de despedida, em Março de 96, resolvi oferecer-lhes um presente colectivo. Escolhi alguns extractos de composições escritas por eles e fiz uma espécie de «patchwork». Foi a minha maneira de lhes saudar o talento. Mais do que uma simples colagem, era uma rítmica musical composta com todos os preceitos (ou recomposta, para ser mais exacto), que intitulei, por brincadeira, «Frankenstein Symphony», porque, como no célebre romance e nos filmes que dele saíram, se tratava de dar vida a um «monstro» constituído por pedaços cosidos entre si de vários «seres» musicais. O meu editor, Jean-François Denis (Empreintes Digitales), teve a ideia de o enviar ao seu colega americano Naut Humon (Asphodel), especializado em compilações. Este gostou do que ouviu, pediu-me para fazer algumas modificações e acrescentar extractos das minhas próprias obras, e lançou o disco que conhece.



**Descreveu «Frankenstein Symphony» como um híbrido. Pensa realmente que a música híbrida é uma excepção, pelo que parece implicar com as suas palavras?**

F.D. - Consultemos o dicionário: «Híbrido. Diz-se de um indivíduo proveniente do cruzamento de variantes, raças ou espécies diferentes.» Os quatro movimentos desta sinfonia são o resultado do cruzamento, por montagem e mistura, de 27 obras pedidas emprestadas a 22 compositores. Podia até ser mais híbrida – estou a pensar em John Oswald –, mas tal como está já não é mau. Se pretende afirmar que toda a música tem múltiplas origens – do mesmo modo que cada ser vivo é o produto do cruzamento de todos os seus antepassados –, é então seguro

que a hibridização musical é uma coisa corriqueira. Mas não se trata, neste caso, de mestiçagem; a hibridização é cirúrgica (daí a referência ao Dr. Frankenstein) e depende mais do bisturi que da hereditariedade, cada «órgão musical» incluído permanecendo identificável. Esta «criatura» heterogénea é um puro artifício, em suma.

**Pensa que este pode ser um novo campo de acção para a acusmática, introduzindo novos procedimentos e vocabulários? Poderão a música concreta e electroacústica e a música dos DJ encontrar-se efectivamente?**

F.D. - Como escrevi nas notas do CD, para mim tratou-se apenas de um jogo («this is only a game») suscitado por uma circunstância particular. Foi uma brincadeira. De modo algum procurei as premissas para um novo campo de exploração da acusmática, nem pretendi com este trabalho uma transformação sintática significativa. Certamente que a citação reciclada, o «sampling», o «zapping» e o estilo DJ estão na ordem do dia, mas não me parecem ser mais do que entusiasmos passageiros e não tendências de fundo. Não lhes devemos dar maior importância do que têm, mas também não os ignoremos. Porque não divertirmo-nos um pouco? Foi o que eu

fiz e deu-me bastante gozo. É, pois, um divertimento, tal como os que outros compositores de outras épocas realizaram, nada mais do que isso. No que me diz respeito, é um parêntesis fechado, não o começo de alguma coisa. A força e a frescura de «Frankenstein Symphony» permitiram-me a excitação de entrar em «terra incognita». O «regresso de Frankenstein» perderia todo o efeito de surpresa, pelo menos para mim. Não tiraria nenhum prazer dele, apenas tédio. Além do mais, morar em casa dos outros pode ser engraçado durante um tempo, mas é tão bom voltar para a nossa própria casa! Este disco tem o carácter das obras únicas, como outras que compus com motivações diversificadas – «L'Air Du Large», uma evocação marítima; «Ricerare, Une Étude Octophonique»; «En Cuerdas», uma ode à guitarra, «AvatArsSon» e «Phonurgie», uma celebração dos 50 anos da música concreta. Foi um interregno, um sorriso, entre duas obras mais sérias. Penso, na verdade, que este género, bastante ligeiro, deve continuar a ser lúdico e decorativo, como o «strass» nas noites de festa. O vocabulário e a escrita acusmáticos são mais complexos e ainda muito enigmáticos, exigindo uma reflexão menos superficial. O que me agrada mais neste CD, para além do símbolo

de amizade que contém, é o facto de tocar um público novo e pouco familiarizado com a acusmática. Como nenhuma concessão musical foi feita, nem pelos meus amigos, nem por mim, acho que valeu a pena.

**Uma questão que é quase «filosófica»: numa música como a de «Frankenstein Symphony», o que «pertence» efectivamente ao seu autor e o que deve ser remetido àqueles que são «electronicamente» citados? Entende este disco simplesmente como uma compilação, tal como é sugerido pelo «press release» da Asphodel, ou é algo que cabe no conceito de «plunderphonics»?**

F.D. - Numa nota que enviei ao editor, dei como título a esta «fantasia» «Frankenstein Symphony, by Francis Dhomont And His Friends». Era demasiado longo e acabou por não ficar, mas correspondia à verdade, dado que se tratava de uma homenagem à música dos amigos a quem «pilhei» os fragmentos nele utilizados – com a sua autorização, é claro. À parte os extractos das minhas obras, tudo o mais lhes pertence. Tudo? Não é muito certo. Com efeito, julgo ser claro que a escolha selectiva que fiz de determinados instantes, preferidos a outros em muitas horas de música, reflecte as minhas afinidades e

as minhas preocupações estéticas. Por outro lado, nesta compilação inconventional, chamemos-lhe assim, permiti-me compor com as composições deles, impondo-lhes uma sintaxe que não é outra senão a minha. As opções pessoais feitas dão ao conjunto, pelo que me parece, uma factura e uma cor, um som, que identificam o meu trabalho. No que concerne ao especto «pós-moderno» que esta aventura possa ter, direi que é fortuito e não corresponde a qualquer intenção deliberada. Não me situo nessa linha, ou talvez sim, mas modestamente, à maneira de Berio no *scherzo* de «Sinfonia».

**Porque chama a esta obra «sinfonia»?  
Muito pouco das formas e das  
estruturas sinfónicas convencionais  
permanece em «Frankenstein  
Symphony»...**

F.D. - Será que resta muito da forma e das estruturas tradicinais na «Symphonie Pour Un Homme Seul» de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, na «Symphonie Pour Moi-Même» de Ivo Malec ou na «Symphonie Au Bord d'Un Paysage» de Jacques Lejeune? Ou, precisamente, na «Sinfonia» de Luciano Berio? Esse termo deverá ser tomado aqui no seu sentido etimológico (*symphonia*, «relacionamento, conjunto de sons») mais do que

histórico e, sobretudo, evitando o sentido clássico derivado da forma sonata. Seja como for, se escutarmos bem, descobrimos temas, variações, retomadas, pontes, cadências, etc. Evidentemente, os títulos dos quatro movimentos (*allegro*, *andante*, *scherzo*, *finale*) podem trazer alguma confusão se esta obra for considerada de um ponto de vista estritamente ortodoxo. Digamos que aludem mais ao tempo do que à forma e sugerem um clima geral, embora eu não arriscasse a fazer uma tese sobre esta matéria.

**A música acusmática/electroacústica é considerada por muitos como algo de institucional, rígido e formal. Acha que têm razão?**

F.D. - Ora aí temos um cliché. Esse mal-entendido recorrente dever-se-á ao facto de a electroacústica ser habitualmente assimilada pelas músicas alternativas – e, logo, comparada com elas –, dada a sua proximidade com as correntes que utilizam a electrónica, designadamente o techno. O que não acontece com a música contemporânea instrumental e, a fortiori, com a música clássica, se bem que estas sejam bastante mais institucionais que a turbulenta e polimorfa electroacústica. Concluo então que essas críticas têm tudo a ver com uma querela familiar. No que

respeita à acusmática, as suas origens devem ser procuradas em Debussy, Russolo e Varèse muito mais do que no rock. Mas não é assim tão simples, pois há correntes oblíquas e tudo mexe, tudo se modifica e evolui. Assistimos periodicamente nos foruns da Internet a intermináveis discussões em que cada um acusa o outro de ser «académico», não obstante ninguém dar o mesmo significado à palavra. Pela minha parte, assumo, e até as reivindico, as minhas preocupações formais – que não qualificaria de rígidas, porém – e tentei comunicá-las aos meus alunos. Parece-me, mesmo, que eles se estão a desembaraçar muito bem com elas. Desconfio tanto do voluntarismo sectário como do «nada importa» espontâneo. Tento, simplesmente, dar a melhor lisibilidade possível a um discurso poético, o que não é fácil. A bem dizer, não presto atenção a esses remques, tornados «institucionais» pela sua insistência. Provêm geralmente da falta de exigência e nem sequer são formulados pelos verdadeiros criadores de música alternativa.

**A sua abordagem dos sons é laboratorial. Tenho curiosidade em saber o que pensa da chamada «live electronics» e se de alguma forma trabalha com o tempo real...**

F.D. - Não gosto da expressão «live electronics». O termo «live» dá a entender que uma obra que não é produzida desse modo não é verdadeiramente «viva». Prefiro a expressão «electrónica em directo» ou «electro-instrumental». Como essa música é outra coisa que não a música tradicional com utilização de sonoridades electrónicas, escuto-a com o mesmo interesse e a mesma atenção crítica que reservo às produções de estúdio. Conseguem-se grandes aquisições com ela, mas, a meu ver, com pouca frequência. Quando tal se verifica, concluo naturalmente que se trata de uma bela obra electroacústica e dou-lhe a mesma importância que a uma gravada. Trabalho sobretudo em estúdio, mas também lido com o tempo real, pois os «jogos-sequência» que utilizo nas minhas composições são sempre captados a partir de improvisações gestuais. De qualquer modo, só conservo os momentos verdadeiramente mágicos.

**Você não é um solitário. Graças à sua editora no Canadá, a Empreintes Digitales, vemos a música concreta e electroacústica canadiana como uma tendência em si mesma, uma «escola» ou mesmo um movimento. Diga-me, por favor, em que aspectos pensa que a sua música é similar com as de um Yves Daoust, um Robert Normandeau e**

**outros. E agora, depois de «Frankenstein Symphony»?**

F.D. - É um facto que se fala de uma «escola de Montréal». Muitos dos compositores que representam esta tendência foram meus alunos: Bouhalassa, Calon, Dufort, Gobeil, Frigon, Jean, Leduc, Madan, Normandeau, Rodrigue, Roy, Smith, Tamayo, Trudel, Turcotte, etc. Estou muito próximo deles e, creio, eles de mim. É provável que eu tenha tido influência sobre alguns deles, mas cada um soube encontrar a sua própria personalidade. As nossas músicas não se parecem forçosamente, mas talvez tenhamos em comum um certo gosto pelo som, pela articulação do discurso, por uma música de imagens e pela coerência da... forma, precisamente. Não vejo o que «Frankenstein Symphony» poderá mudar neste cenário. Será que o trabalho que fiz sobre as suas obras poderá ter uma incidência sobre a minha música? Isso surpreender-me-ia. Juntei-os numa «sinfonia» porque os achei sólidos e musicais, nada mais do que isso. Yves Daoust, Claude Schryer e Annette Vande Gorne não foram meus alunos, mas incluí-os no disco porque as suas músicas, que não se assemelham à minha, me agradaram.

**Para finalizar, diga-me: que etapas se aproximam?**

F.D. - Em curso de realização estão uma obra encomendada pelo Groupe De Bourges, «Je Te Salue, Vieil Océan», uma outra encomenda da associação Réseaux de Montréal e, para breve, o terceiro volume do meu «Cycle Des Profondeurs», inspirado na psicanálise, um longo trabalho sobre Kafka que se juntará a «Sous Le Regard d'Un Soleil Noir» e «Forêt Profonde».

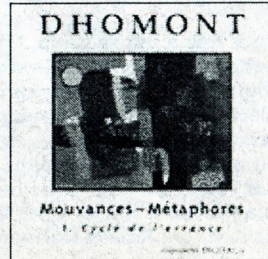
**Compositor acusmático**

*Francis Dhomont não é apenas mais um autor do universo concretista. Nascido na capital francesa em 1926 mas naturalizado canadiano e para todos os efeitos considerado o patrono da cena electroacústica do Québec, ele é um dos principais herdeiros dos conceitos desenvolvidos pelos dois Pierres, Schaeffer e Henry, estando ao mesmo nível de um François Bayle ou de um Michel Chion. Veja-se, aliás, o que diz o primeiro do autor de «Mouvances-Métaphores» e da surpreendente «Frankenstein Symphony»: «Nele, temos a interessante união de um compositor cujo trabalho é constante e consistente no que à qualidade respeita, variado mas com unidade de estilo, colorido mas com uma grande coerência. Como bônus, ele é também um mestre que produz numerosos bons*

estudantes, devotados a ouvir os outros e a pensar sobre o seu discurso, para além de um analista permanente das teorias da arte que permanece experimental.» O que se afirmou acima é verdade não só do ponto de vista estritamente musical como da elaboração teórica e da produção ensaística: algumas das mais importantes reflexões sobre a acusmática são de sua autoria. O termo «acusmática» começou a ser utilizado em 1955 pelo escritor e poeta Jérôme Peignot, para designar «um som que podemos ouvir mas do qual desconhecemos a causa». Em 1966, Pierre Schaeffer esteve quase a chamar o seu «*Traité des objets musicaux*» de «*Traité d'acousmatique*» e em 1974 Bayle introduziu definitivamente a expressão «música acusmática» como uma área específica da música: a arte dos sons projectados, sons «que são trabalhados em estúdio e projectados em paredes, como o cinema» Será essa

à única relação com as artes visuais. Salientou o próprio Dhomont nos seus escritos que a acusmática foi pensada logo desde o início para ser ouvida sem qualquer tipo de intervenção visual, a começar pela mais básica - músicos a tocarem no palco. A música acusmática é para ser ouvida em fita (ou, quanto muito, a partir do disco rígido de um computador), mesmo nos eventos públicos que habitualmente designamos por concertos: «Organiza morfologias e espectros sónicos, "imagens sonoras" (François Bayle) vindas de uma multiplicidade de fontes que a ausência de identificação visual torna anónimas, promovendo-se assim uma audição mais atenta.» As afirmações seguintes, polémicas na medida em que excluem o elemento performativo da música e entendem esta como domínio exclusivo de um supercompositor que não precisa de mediadores, são bastante esclarecedoras quanto à forma como

Francis Dhomont vê o presente e o futuro: «Se a música foi sempre associada com a sua reprodução pelos intérpretes, em oposição às outras formas de arte que são fixadas definitivamente num medium (pintura, literatura, cinema, vídeo...), deveu-se isso à impossibilidade de o fazer diferentemente, e não por opção. Nunca, até aos nossos dias, foi possível capturar, preservar e reproduzir uma imagem fiel dos fenómenos sonoros. Até agora, era necessário utilizar uma notação simbólica mais ou menos precisa para memorizar as ideias dos compositores, mas este procedimento não é uma fatalidade nem uma lei - hoje, sabemos já fixar sons tal como o fazíamos com as imagens visuais e o texto. Considerar o contrário é conformarmo-nos com o hábito e com o fetichismo do intérprete.» O debate intensifica-se...

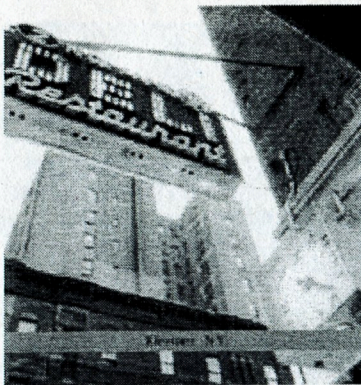


## David Krakauer

«Klezmer, NY»  
[CD Tzadik, 1998]

David Krakauer representa a face mais acessível do renascimento da música klezmer, sistematicamente levado a cabo pela editora Tzadik. Outros projectos, como os Naftule's Dream ou o New Klezmer Trio, aliam aos motivos oriundos deste género uma componente experimental e improvisada que os transformam em objectos mais arrojados.

O grande segredo deste projecto reside no extraordinário virtuosismo experimental do clarinetista David Krakauer. Disse a propósito do disco anterior, «Klezmer Madness», que o tom festivo, entre a música popular e a tendência para o jazz, patente nos frequentes e cada vez mais vertiginosos solos de clarinete o aproximavam fatalmente do búlgaro Ivo Papasov, também ele um clarinetista notável. Essa tendência mantém-se, embora de forma menos acentuada. O novo disco apresenta uma unidade e coerência mais refinadas, provavelmente porque as ligações ao jazz são mais explícitas, designadamente na homenagem prestada a Sidney Bechet. Assim, a recriação de temas tradicionais é diminuída, dando lugar a um maior



número de composições originais. O aspecto mais interessante da música de Krakauer é a sua enorme capacidade festiva, a alegria contagiante que a possui, sem que tal signifique a existência de cedências ao *show-bizz*. Mantendo o traço distintivo ditado pelo clarinete, «Klezmer, NY» cruza-o com uma poderosa secção rítmica (baixo eléctrico e bateria) e entra em frequentes diálogos com uma guitarra eléctrica, o que lhe confere novas colorações e cambiantes quase inesperados. Por outro lado, a presença de um acordeonista e o recurso frequente à electrónica criam um paradoxo neste álbum: se em termos de estrita composição estamos em presença de um compositor ortodoxo, a sua aproximação ao jazz e a

deliberada mistura de instrumentos, tornam a sua música deliciosamente impura.

Se o termo não evocasse conotações tenebrosas, diria que se trata de um excelente disco de fusão. Assim, limito-me a aconselhá-lo vivamente. Além disso, é provavelmente um dos discos mais acessíveis da Tzadik e, de vez em quando, também sabe bem repousar de aventuras mais radicais.

[JS]

## David Shea

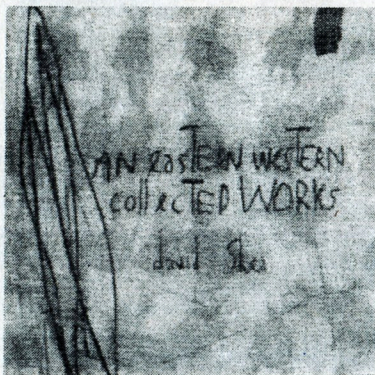
«An Eastern Western Collected Works»  
[CD Sub Rosa, 1999]

Confesso que me assustei quando, ao anunciar o lançamento deste novo trabalho de David Shea, a Sub Rosa o descrevia como «algo completamente diferente» justificando-o pelas características melodiosas e acessíveis dos temas, ora remisturados de peças antigas, ora pontualmente recuperados de exercícios «privados» realizados por este jovem músico. A melancolia de certos momentos, protagonizados por John Zorn e a sua trupe, também surge como argumento utilizado pelo editor, mas «An Eastern Western Collected Works», felizmente, não se limita a esta faceta.

Numa alusão, inserida na contracapa, ao trabalho de Giacinto Scelsi, Bernard Herrmann, Mario Bava, Toru Takemitsu, Alfred Schnittke, Joseph Stefano, King Hu, Masaru Satoh, Morton Feldman, Ida Lupino, Denis Potter e Franz Kline, David Shea homenageia alguns dos seus inspiradores, lançando simultaneamente pistas a um potencial ouvinte.

Esta nova recolha sugere uma reanálise dos diversos envolvimento que Shea teve ao longo dos últimos anos. A samplagem é a sua arma preferida («Dangerous Ground», por exemplo foi composto com base em *loops* samplados a Herrmann, Scelsi, Satoh, Schubert e Mancini, para três pianos e dois tímpanos) mas o uso do sintetizador e do piano revela-se como a solução que adjudica a diferença. O berimbau (em «Il Siciliano») e as vozes tratadas e processadas de um trio de monges tibetanos que explora técnicas tonais e multifónicas («Harmonies») denotam o recurso a fontes pouco habituais nos meios da «pilhagem electrónica».

Na recta final desde disco que se quer interminável, o trompete de Dave Douglas e a percussão de Jim Pugliese criam verdadeiros momentos de beleza. Em «Jade Mirror», gravado em 1996 depois do disco «Tower Of Mirrors», as texturas são de Shea e



Pugliese e o solo de Douglas. Um tema a ameaçar o meloso mas sem nunca o assumir. Nas faixas seguintes («Duo/Solo» e «Solo/Duo») soam as improvisações do trompete, sampladas e integradas num pano de fundo de samples aleatórios e discretos. «Elegy For Mario Bava» é uma peça que se inicia com uma nota só. Repetidamente. Os seus espectros harmónicos são posteriormente processados e adicionados. Esta lógica não traria nada de novo se não fosse a influência dos filmes de Mario Bava que se encarregaram de «desorientar» o método aplicado.

[PS]

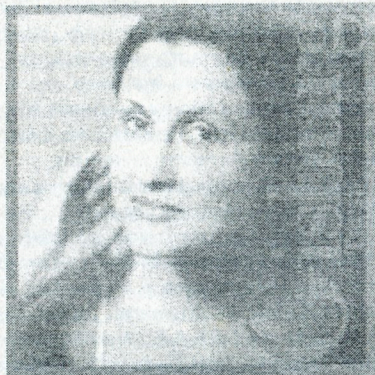
## Gisburg

«Trust»

[CD Tzadik, 1998]

Os dois discos anteriores de Gisburg, «No Stranger Not At All» (1995) e «Shadows In The Sea» (1996), revelaram um novo e brilhante talento no panorama da nova música. O segredo da compositora, mais consistente no primeiro disco e mais arrojado no segundo, residia na invulgar capacidade de estabelecer pontes entre estilos muito diversificados, de forma tão rápida e desconcertante que só tinha paralelo em algumas experiências de John Zorn. O novo «Trust» só indirectamente retoma as pistas deixadas nos discos anteriores. Desta vez são duas peças absolutamente díspares, sem qualquer permuta entre elas. A primeira, talvez a mais valiosa, é uma ópera (?) contemporânea de 20 minutos escrita de parceria com Bernhard Rothschädl e exclusivamente para voz feminina. A composição é muito interessante, embora pouco surpreendente. Gisburg tira partido das suas excelentes capacidades vocais, num registo que por vezes se aproxima de algumas das grandes cantoras contemporâneas (Joan La Barbara, Meredith Monk, Fátima Miranda) sobretudo pela intenção. A compositora opta





preferencialmente pelo formato das pequenas canções (17 em 21 minutos), intercalando-as com algumas recitações não muito longe do estilo de Laurie Anderson. Embora não seja absolutamente original, é sempre relevante quando se opta por um solo vocal absoluto sem qualquer tipo de manipulações de estúdio. A segunda peça remete para uma faceta mais erudita de Gisburg: trata-se de uma composição escrita para quarteto de cordas e interpretada pelo Cassatt String Quartet. São 21 minutos de improvisações sobre melodias minimais. Em nada se assemelha ao que Gisburg já escreveu. A peça é instantaneamente agradável, mas à medida que se consolidam as audições vou sendo dominado por sentimentos

contraditórios, entre um certo tédio e o entusiasmo de descobrir pequenos fragmentos muito interessantes. É seguramente o disco mais sério que Gisburg gravou até à data. Por mim, preferia a irreverência dos discos anteriores, o que não deve ser entendido como um sinal de despreço ou de menor recomendação. Só que as expectativas anteriores colocaram a fasquia demasiado alta.

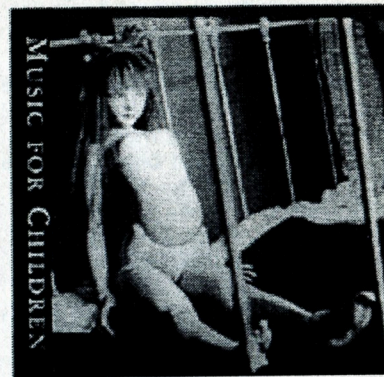
[JS]

## John Zorn

«Music For Children»

[CD Tzadik, 1998]

Quando comprei este disco, assim que cheguei a casa chamei o meu miúdo mais velho, que tem quatro anos, pus o disco a tocar e perguntei-lhe a opinião. Ao fim de três minutos, pediu-me para não o chatear mais e que o deixasse ver os desenhos animados. John Zorn não deve ter filhos, ou, se os tiver, já são suficientemente crescidos para não ouvirem música para crianças. Estou convencido de que as crianças portuguesas continuarão a preferir as velhas canções de José Barata Moura, ou «Bom Dia, Benjamim». Se percebo alguma coisa de música e se percebo alguma coisa de crianças



(tenho fortes dúvidas nos dois assuntos...), «Music For Children» não é um disco para crianças, embora isso só o diminua no título, que não no conteúdo. Também não é um disco para principiantes, embora os seus seis temas (e dois interlúdios) sejam uma súpula da multiplicidade de interesses que nos últimos tempos tem animado o compositor nova-iorquino. «Fils Des Étoiles», que abre o disco, é uma evocação livre de uma certa *world music* heterodoxa entre a percussão e a voz de Cyro Baptista (cada vez mais próximo das suas raízes brasileiras à medida que se internacionaliza) e o celeste de Anthony Coleman; «This Way Out», tocado por um quinteto, é um exemplo típico do jazz terrorista e frenético que Zorn adoptou como

marca registada; uma peça de música contemporânea, o tal «Music for Children» para violino, piano e percussão é executada brilhantemente pelo célebre trio constituído por David Abel, Julie Steinberg e William Winnant; «Dreamer Of Dreams» é puro Masada Chamber Ensemble com Marc Ribot num novo desempenho excepcional, acompanhado por Greg Cohen e Erik Friedlander; «Cycles Du Nord» são 21 minutos de pura reverberação obtida por três máquinas de vento e dois sistemas de feedback acústico; e finalmente, «Sooki's Lullaby» é um verdadeiro tema para crianças (sobretudo para as adormecer...), com Anthony Coleman superlativo numa «celestes music box». Se me perguntarem se este disco é bom, a resposta só pode ser afirmativa e sem nenhum tipo de reservas. Se me perguntarem se é um dos melhores discos de Zorn, a resposta deve ser negativa, embora o nível médio da sua discografia seja tão elevado que gravar um que emparece com os melhores é uma tarefa hercúlea. Agora não me digam que é um disco para crianças...

[JS]



## Maya Homburger & Barry Guy

«Ceremony»

[CD ECM-New Series, 1999]

## Philipp Wachsmann & Paul Lytton

«Some Other Season»

[CD ECM, 1999]

Depois de, no ano passado, a ECM ter aberto as portas à música improvisada electroacústica na pessoa de Evan Parker (com o excelente «Toward the Margins», que nestas páginas atempadamente comentámos), esperava-se que novos desenvolvimentos essa autêntica e

bem-vinda surpresa nos trouxesse. Eilos, e envolvendo, precisamente, dois nomes desde há muito relacionados com o do saxofonista britânico, membros do seu trio permanente e seus companheiros, de resto, no Evan Parker Electro-Acoustic Ensemble (E.P.E.A.E.). O contra baixista Barry Guy alia-se a Maya Homburger em «Ceremony» e o percussionista Paul Lytton divide responsabilidades com o «bricoleur» electrónico e violinista/violista Philipp Wachsmann, outro assalariado do E.P.E.A.E., em «Some Other Season». Dois factores a somar a outros na crença de que a editora de Manfred Eischer ainda não está totalmente votada às «sopas» musicais congeminadas por Garbareks, Jarretts e quejandos.

«Ceremony» é, inclusive, uma das mais preciosas edições de sempre da ECM. Sob a influência de Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), o mesmo que foi objecto de atenção da também alemã Winter & Winter num recente álbum duplo, é aposta de Guy e da violinista barroca Maya Homburger tocar música nova, contemporânea, com a técnica e a retórica da música antiga, em oposição à tendência dominante, que é fazê-lo com os preceitos da música romântica (p. ex., é aqui que uma Joëlle Léandre vai beber, conforme me confessor numa

interessante conversa, também ela uma improvisadora com ligações ao jazz mais avançado e uma intérprete de compositores «eruditos»). O prelúdio da «Anunciação» da «Primeira Sonata Misteriosa» de Biber dá logo o mote ao disco e por diversas vezes voltamos a pressentir o «dedo» deste compositor do Século XVII, sobretudo na peça final, «Breathing Earth». A interpretação é livre, mas sem dúvida que o universo sonoro e tímbrico deste trabalho é o do barroco, segundo os seus protagonistas «mais apropriado» para o que pretendem fazer. Diz Barry Guy, aliás: «O que gosto mais na música antiga é a forma como as dissonâncias se formam lentamente a partir da consonância e vice-versa. (...) Em muitas composições que escrevi para a London Jazz Composers Orchestra encontra-se já uma tensão entre estas duas áreas.» Seja como for, não é intenção destes músicos elaborar qualquer tipo de fusão entre a nova música e a música antiga: «Não queremos misturar as duas linguagens. Achamos que são diferentes e que estão claramente separadas. É a sua relação emocional que nos fascina. O que tocamos juntos é um mesmo entendimento quanto às colorações, às articulações e às experiências musicais, no pleno respeito dos nossos respectivos

mundos estilísticos e dos nossos «backgrounds».» Semelhante relacionamento mantém Philipp Wachsmann e Paul Lytton, tendo em conta que o passado do primeiro foi marcado por autores como Ives, Varèse, Partch, Cage, Stockhausen, Berio e Cardew, entre outros, e que o segundo veio do jazz, via Coltrane, tendo-se encontrado no território da improvisação. O que se torna perceptível, como não podia deixar de ser, nas quase miniaturas com recurso à electrónica em que o violino ou a viola conseguem ser melódicos sem terem um entendimento sequencial desses materiais e que, não aparentando qualquer tipo de «beat» (foi sua preocupação tocar sons e não ritmos), tem aquilo a que gostam de chamar «pulsação escondida», graças aos usos inconventionais da tecnologia, e designadamente do «delay», e de técnicas como o canon e a fuga, cuja origem, curiosamente, é do barroco. Se no CD de Homburger e Guy há escrita e trabalho de estúdio (a composição que dá título a «Ceremony» é uma montagem, com vários violinos sobrepostos), Wachsmann e Lytton gravaram em tempo real, sem preconcepção dos temas. Apenas prepararam previamente os «samples» que são disparados pelo primeiro e a fita com

sons ambientais que se ouve em «From the Chalk Cliffs». Apesar destas diferenças, os dois discos estão umbilicalmente ligados, pois lidam com o mesmo mundo de possibilidades criativas que a história cunhou.

[REP]

## Michael Moore Trio

«Bering»

[CD Rambo, 1998]

Bering é um estreito entre a Ásia e a América, unindo o Oceano Pacífico ao Oceano Ártico. O seu nome vem do navegador dinamarquês Vitus Bering (1681-1741). O Mar de Bering é a parte norte do Pacífico, entre a Ásia e a América, ao Norte das Aleútas. Bering é também um trabalho musical de Michael Moore em trio, com a presença inestimável de Fred Hersh no piano e Mark Helias no contrabaixo, autores confessos de uma das mais conseguidas obras (salvadoras) do jazz contemporâneo. Salvo algum cataclismo ou catástrofe natural, Bering permanecerá como parte certa, permanente e inalterável de todos os compêndios, manuais, tratados... enquanto a outra «Bering» se redefine, reestrutura e recria em todas as audições, nas quais só o saber

sensível é capaz de subsistir, não necessitando de qualquer tipo de aparato de sobrevivência próprio para expedições a lugares completamente hostis à permanência do homem. Se o saber enciclopédico é dependente de vários «ses», o sensível não precisa de nenhuma condição favorável exterior para se organizar, porque o faz por dentro, no interior de cada um, dispensando todas as certezas dos outros. «Bering» é uma obra (do saber sensível) musical notável, de uma simplicidade alucinante, que se supera momento a momento, deixando um imenso rasto de luz esperançosa sobre o futuro, por vezes anunciado de duvidoso e pouco promissor quanto ao jazz. Os 15 temas do seu conteúdo podem considerar-se a matéria orgânica que o compõe, uma síntese acabada de composições originais, música do Brasil, e alguns *standards* para durar 62:52 minutos (o gosto pelo rigor da medição) de divagações suficientes para se ir pensando nestas coisas e em muito mais, deixando que a sabedoria do ser sensível rasgue fronteiras, aproxime aquilo que parece distante e desfaça saudavelmente o que se deseja inalterado. Mais importante é que se mantenham distantes destas coisas esses tipos do livro debaixo do braço, verdadeiros replicantes de bibliotecas, rústicos amassadores de histórias e fabricantes



oportunistas do saber a martelo, que se manifestam como verdadeiros *poseurs* da vida mundana, intelectual e acadêmica. Actualmente, veem-se cada vez mais juntas... sem que se consiga perceber as razões desta fantástica associação. «Bering» (que também podia ser o nome de um agente secreto em plena guerra fria) olha para o longe perfeitamente inacessível e ninguém dá conta disso. «A oposição entre a escrita e a música é quase biológica, a escrita detém o controlo do cérebro enquanto o som organizado toma conta do corpo todo. Daí que a negligência para com a audição pode ter sido um dos preços a pagar pela literacia. (...) Perdemos o corpo ganhamos a cabeça.»

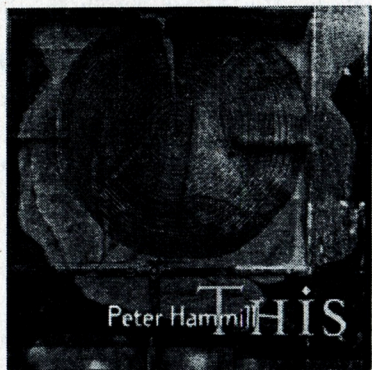
[IM]

## Peter Hammill

«This»

[CD Fie, 1998]

Mais do que a evidente excelência de «This», surpreende-me o entusiasmo com que alguma crítica acolheu o novo disco de Peter Hammill como se se estivesse em presença de um renascimento do músico, após um longo período de trevas. Não é verdade. Reconheça-se de imediato que «This» é um dos melhores discos que Hammill gravou nos últimos anos. Não porque tenha alguma coisa de substancialmente novo ou de diferente. Aliás, numa carreira praticamente impoluta de quase 30 anos sem conhecer pausas ou desfalecimentos, seria quase impossível pedir a um músico oriundo do universo rock que se mantivesse absolutamente inovador. Nesta fase do seu percurso, Hammill está tanto mais à vontade quanto se sente capaz de transcender a própria dimensão do tempo e investir naquilo que tem de melhor para nos oferecer: canções extraordinárias servidas pela sua voz sublime. Torço decididamente o nariz às suas derivas semi-experimentais (como no anterior «Sonix»), que mais não são do que boas intenções fracassadas. «This» apresenta mais um leque de excelentes canções, desde o estilo vincadamente Van der Graaf Generator de «Unrehearsed» (para



Peter Hammill  
**THIS**

o que naturalmente contribui a eterna e sempre estimulante participação de David Jackson) ao lirismo sereno e introspectivo de «Since The Kids» e de «Nightman». Equilibrando de forma harmoniosa as múltiplas tendências que o seu estilo apresenta, felizmente com a excepção de um certo rock pesado que faziam a perda de discos como «The Noise», apresenta-se neste álbum um lote de canções sem pontos fracos, demonstrando uma vitalidade invejável para quem já anda nisto há tantos anos.

No fundo, nada se passa que não estivesse já presente na maioria dos seus discos mais recentes, designadamente a partir de «Roaring Forties». O que conduz de imediato a este conselho para os recém-convertidos: não estejam tão distraídos.

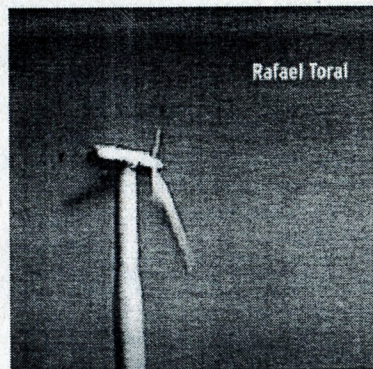
[JS]

## Rafael Toral

«Aeriola Frequency»

[CD Perdicion Plastics, 1998]

Começou por concretizar as suas ideias numa guitarra eléctrica armadilhada com processadores vários (nas duas versões de «Wave Field», em «Sound Mind Sound Body» e no disco de colaborações «Chasing Sonic Booms»), buscando aquilo a que chamou «uma destilação abstracta do rock». Revelou volta e meia o seu gosto pela «bricolage» electrónica, como ouvimos nos dois álbuns publicados pelos No Noise Reduction (o seu projecto com João Paulo Feliciano, artista visual e líder do grupo Tina and the Top Ten), «The Complete...» e «On Air», com os seus brinquedos e aparelhos (telemóveis, p. ex.) «moisturizados». Mais recentemente, soubemos do seu interesse pelos velhos sintetizadores modulares, analógicos, e por instrumentos electrónicos do passado como o theremin. Em «Aeriola Frequency», o novo registo de Rafael Toral na editora de Chicago Perdicion Plastics, explora um dos seus interesses predominantes, a ressonância, para o que recorreu a um simples «delay», à semelhança do que já tinha feito no tema que incluiu na colectânea «Way Out - New Music From Portugal», «Liveloops». O presente CD é, aliás, um



Rafael Toral

bom exemplo de como é possível fazer usos imaginativos e inconformistas dos recursos existentes.

Deixo-lhe a despesa das explicações, tal como consta no «press release» que acompanhou o lançamento deste disco: «Quis dar forma à ideia de a ressonância estar por todo o lado no mundo electrónico – a música oculta dos circuitos electrónicos. Para evocar esta ideia tive de pensar num dispositivo musical que me permitisse “tocar ressonância” em vez de tocar “sons”. Para trabalhar com ressonância pura num domínio puramente electrónico, precisaria de um circuito vazio, que não tivesse nada a entrar do exterior e não processasse nada a não ser a si próprio. Algo que pudesse usar para sondar o espectro de áudio,

pesquisando frequências, modificando larguras de banda. Acabei por usar um circuito fechado, um "delay" cuja saída está ligada à sua própria entrada, passando antes por um equalizador paramétrico (que permite manipular o espectro sonoro) e outros periféricos. O "loop" alimenta-se a si mesmo continuamente, ao mesmo tempo que se autodigere.»

O álbum é constituído por dois longos temas, na linha a que Toral já nos habituou, a de uma música estática, em suspensão, feita de harmónicos e fantasmizações sonoras, situável algures entre o ambientalismo devedor a Brian Eno, apesar de o jovem músico português estar cada vez mais distante deste, e o pós-minimalismo, sendo evidentes, por exemplo, as influências de um Phill Niblock, com quem, de resto, tem colaborado. Não é este, apenas, o universo em que o vencedor da segunda edição da Bolsa Ernesto de Sousa busca recursos: no cômputo final de «Cyclorama Lift 2» e «Cyclorama Lift 4» contribuem certos aspectos de outras tendências: o «noise» (a sua música alicerça-se, sobretudo, nos parasitas sonoros dos circuitos eléctricos), a improvisação e o aleatório (o sistema sonoro que utiliza tem uma grande margem de imprevisibilidade, aliás), a «new music» de Alvin Lucier e John Cage e as novas tendências da

música para guitarra, de Jim O'Rourke a Alan Licht, passando pelos Sonic Youth mais experimentais. Tendo em conta a recente e gradual identificação de Rafael Toral com a vasta cena do pós-rock, falta identificar uma outra referência, particularmente observável em «Aeriola Frequency»: a do «krautrock» electrónico dos anos 60/70 e mesmo do chamado «space rock». Não se pense, de qualquer modo, que a música de Toral não passa de um «melting pot» ou de uma manta de retalhos, à semelhança de muitos subprodutos da pós-modernidade. Nada disso: o que aponte não são ingredientes, mas coordenadas, linhas de força, «toques», delimitações territoriais. Não é isso que mais interessa a Rafael Toral, mas a «viagem» pelo «imenso campo sonoro, sempre desdobrando-se em novas paisagens, de florestas cujas plantas crescem e mudam de forma diante dos nossos olhos». O que nos conduz ao carácter fortemente imagético, para não dizer cinematográfico, deste novo álbum. Não porque esta música possa servir para acompanhar imagens (não há nela nada de ilustrativo, pelo contrário), mas por induzir a formação daquelas na mente do ouvinte, que «imagina» (no sentido mais apropriado do termo) determinados cenários a partir daquilo que ouve. A

meticulosidade de Rafael Toral na gestão dos materiais sonoros (ou, melhor dizendo, das ressonâncias) a tal nos conduz, com uma paciência, um rigor e uma serenidade notáveis. «Aeriola Frequency» não tem o deslumbre que fez de «Wave Field» um sucesso internacional, mas não lhe fica muito atrás.

[REP]

## The Remote Viewers

«Low Shapes in Dark Heat»

[CD Leo Lab, 1998]

## Fabio Martini - Circadiana

«Clangori»

[CD Leo Lab, 1998]

Leo Feigin continua a desencantar os projectos mais inesperados para a sua colecção Leo Lab. Chegam-nos, agora, dois discos em que jazz avançado de um lado e rock alternativo do outro contribuem para o estabelecimento de equações musicais deveras interessantes. Os Remote Viewers são três dos elementos que constituem os B-Shop For The Poor - Adrian Northover, Louise Petts e David Petts. Nesta unidade autónoma de trabalho vão à própria essência da música do

grupo a que devem fama para, a partir dela, fazer uma versão decantada em que os saxofones ganham em articulação colectiva o que nos B-Shop tinham de elemento desestabilizador. Ao mesmo tempo, as canções tornam-se neste novo projecto muito mais aquilo que é suposto serem: canções, simplesmente. Com os sintetizadores a proporcionarem ocasionais sustentáculos de cor ou de atmosfera, a formação desdobra-se em diversos planos e tipos de registo, do trio saxofonístico de jazz sem acompanhamento rítmico, claramente votado à interpretação de partituras (e não à improvisação a solo ou colectiva, embora também a ouçamos), ao combo «progressivo», dada a sua instrumentação heterodoxa e o protagonismo de uma voz feminina formada na escola «rock in opposition» e inspirada no «music hall». Talvez «Low Shapes In Dark Heat» não faça história, mas abre uma via para estes músicos tão assumidamente «british», no modo de tocar como nas letras... As já apontadas referências interyêm com uma intencionalidade de régua e esquadro na orquestra do italiano Fabio Martini: cinco membros vêm do avant-rock e seis do jazz e da música improvisada não-idiomática («soit disant»). O condutor e clarinetista é, de resto, muito claro quanto aos seus



propósitos em ir buscar gente aos dois meios musicais: «Esta subtil distinção é importante para compreender o espírito da orquestra. A música de «Clangori» é luminosa, flexível, isobárica, forte, barulhenta, geológica, cruel, assombrada, suave, apaixonada, patafísica e muito mais.» O que pretende ele, com tal jogo de impressões? «Se a música é uma região da comunicabilidade e da irmandade dos homens, a improvisação contemporânea leva essas características ao seu nível mais elevado.» E consegue-o, pelo menos neste caso. Que ninguém se admire se a guitarra eléctrica tem aqui um papel fundamental (em «Oster 28» são duas, com Luciano Margorani, o mesmo do

profético «Home Recording Is Killing Studios», como convidado), os clarinetes predominem no naipe de sopros ou sejam incluídos instrumentos menos habituais como o corne inglês, o acordeão e os «objectos amplificados», essa extensão electroacústica a que alguns percussionistas vão recorrendo: a regra é, tal como no disco a que anteriormente fiz menção, o desdobramento de timbres e o aproveitamento de sonoridades que o *mainstream* desdenha, dada a pobreza com que entende o mundo acústico.

[REP]

## Terre Thaemlitz

«Love For Sale»

[CD Mille Plateaux, 1998/99]

Terá a música sexo, para podermos dizer que há música gay? Assexuada, ou claramente bi? Numa altura em que objectos e ícones assumidamente homossexuais invadem o mundo 'correcto' dos Teletubbies, que sentido fará existir a «Queer Media Series» na editora Mille Plateaux? Será «Love For Sale» um produto destinado ao público gay? Inúmeras são as questões que Thaemlitz põe, e que o próprio disco, enquanto álbum de música, coloca.

Este é de facto o primeiro disco onde Thaemlitz mistura a música a as suas convicções sexuais e sociológicas. Até aqui nunca a música tinha revelado as suas tendências... Ou tinha? Tudo começa com um delirante relato televisivo tirado de um Gay Pride de São Francisco. Depois disso são paisagens definitivamente assépticas e – atrevo-me – assexuadas. Cortes bruscos, digitais, manipulações antártidas do som. Os adeptos do calculismo cerebral de Mika Vainio ou Markus Popp devem ver aqui o irmão gémeo perdido na América. E, porque não, recebê-lo de braços abertos para aprender algo de novo. Um passo de gigante à frente dos anteriores trabalhos, o que não é dizer pouco. Saído com defeito em 1998, vê a luz do dia só em 99 – assim, «Love For Sale» é um dos melhores discos de ambos os anos.

[PeS]

## Alguns Contactos:

**Ambiances**  
**Magnetiques**  
 4580 Avenue De Lorimier  
 Montreal - Quebec  
 H2H 2B5  
 Canadá  
 dame\_cd@cam.org

**Arabiesque**  
 10 W. 57th Street 5th FL.  
 New York 10018  
 EUA

**Asphodel**  
 PO Box 51 Chelsea  
 Station, New York  
 NY 10113  
 EUA

**Avant**  
 2-3 Kanda Awajicho  
 Chiyoda-ku  
 Tóquio  
 101-0063  
 Japão

**Bvhaast**  
 99 Prinseneiland  
 1013 LN Amsterdam  
 Holanda

**Captain Trip**  
 Ken Matsutani  
 3-17-14  
 Minami-Koiwa  
 Edogawa-ku, Tóquio  
 Japão

**Cunciform**  
 PO Box 8427  
 Silver Spring, MD. 20907  
 EUA

**Drag City**  
 119 N. Peoria St.  
 Chicago IL 60607-2395  
 EUA

**Extreme**  
 PO Box 147  
 Preston  
 3072 Victoria  
 Austrália

**Leo**  
 The Cottage 6  
 Anerley Hill  
 London SE19 2A  
 Grã-Bretanha

**Loosegroove**  
 2350 Broadway #1207  
 New York, NY 10024  
 EUA

**Matchless Recordings**  
 2 Shetlock's Cottages  
 Matching Tye  
 Essex CM17 0QR  
 Grã-Bretanha

**Materiali Sonori**  
 Via Tre Novembre 2  
 52027 San Giovanni  
 Valdarno  
 Itália

**Mille Plateaux**  
 Weserstrasse 7  
 60329 Frankfurt  
 Alemanha

**Nato**  
 1 Rue des Tanneurs  
 72430 Chantenay-  
 Villedieu  
 França

**Odd Size**  
 24, Rue Laghouat  
 75018 Paris  
 França

**Revenant**  
 PO Box 162766  
 Austin, Texas  
 78716-2766  
 EUA

**Sub Rosa**  
 PO Box 800  
 1000 Brussels  
 Bélgica

**Tzadik**  
 61 E. 8th Street - Suite 6  
 New York - NY 10003  
 EUA

**Victo**  
 CP 460  
 Victoriaville  
 Quebec G6P 6T3  
 Canadá

**Wobbly Rail**  
 PO Box 16206  
 Chapel Hill  
 NC 27516  
 EUA

**Xeric**  
 PO Box 8172  
 Atlanta, Georgia  
 31106  
 EUA

Contato Apartado 21671, 1137-001 LISBOA

emonor@esoterica.pt

Assinaturas 12 números 2.000\$00

em cheque ou vale postal, em nome de «Monitor», para despesas logísticas e de portos